

Acercamiento cultural al tratamiento de la arquitectura en cuatro crónicas carpenterianas*

Cristina Peña Pérez

Ensayista

No se trata de descifrar cuál de las artes entró primero en la vida de este hombre: la música, la arquitectura, la literatura; se trata de su confluencia en la vida y la labor de un artista que las hizo presencia viva en su obra escrita. Música, formas y dimensiones noveladas o novelas hechas con bloques musicados; juegos de palabras, en numerosas y variadas combinaciones, se harían certezas; sin embargo, la dimensión que en su obra alcanzan estas confluencias es de más singular y loada perspectiva, el sueño de vivenciar la realidad de un mundo marcado por las simbiosis y los hibridismos.

Es indudable que la presencia de estas artes (a las que dedicó estudios, pues tocaba el piano y matriculó Arquitectura en la Universidad de La Habana) en el ambiente familiar, delinearon sus inclinaciones, fue un escritor para quien las otras dos no constituyeron auxilio, sino presencias objetivamente plausibles en el mundo de sus escritos, ya sea como necesidades expresivas—escribió acerca de la historia de la música en



Alejo Carpentier en la Biblioteca Nacional

Cuba y sobre la arquitectura propiamente, *La ciudad de las columnas*—, o como pilares necesarios para la expresión en ensayos, crónicas, novelas, etcétera. “Y es evidente que la arquitectura y la música, artes paralelas, influyeron en mi formación. (Además esto es visible en todos mis libros)”.¹

Debe quedar claro, sin embargo, que Carpentier es escritor, ese es su oficio, con él pretende hacer sus revelaciones, nunca se consideró un intérprete de la música y, por razones ajenas a su voluntad, tuvo que interrumpir sus estudios

* Este trabajo recibió el Premio Luis Suardíaz en el 2007. [N. de la E.].

de Arquitectura, pero se dio cuenta de que con el conocimiento de estas dos artes podía vehicular de forma más eficiente el contenido de su universo, y hacer reales sus ambiciones de revelar el mundo americano. “Como narrador preciso tanto del elemento color, forma, ritmo, como de la palabra. Me gustan los escritores que dibujan, los compositores que pintan, y los pintores que hacen poemas [...]”.² Lo logró con eficacia tal que músicos y arquitectos recurren a su obra enamorados del tratamiento de estos temas.

El privilegio casi fortuito de haber tenido una formación cultural bastante universal fue, también, un índice causal con implicaciones reales en la conformación de su obra. Es reveladora, en este sentido, su estancia en Francia y su contacto con los surrealistas que le proporcionaron vivencias aprovechadas en su obra de hondo carácter americano. Agradece a este contacto, además, una nueva visión de la urbe, que abrió para él, como para otros escritores latinoamericanos, un nuevo tema preñado de posibilidades en la realidad americana tan contrastante con Europa.

La revelación de la ciudad, el ambiente urbano, los secretos de la arquitectura, sus huellas temporales, sus significados, se presentan como un universo, por difícil, poco explorado; la seducción no parte de cualquier ciudad trillada en claras líneas urbanísticas, la ciudad, su ciudad, es la latinoamericana, con sus ecos de superposiciones, sus ruinas, o sus moles levantadas sobre sangre antigua o nueva, la ciudad violentada en su evolución, la ciudad que reclama ser revelada por mano de

su novelista. De forma ejemplar asumió esta tarea con seriedad, con el riguroso oficio del artesano que sabe que en mucho, la cognición de todo un continente trascenderá de su obra, así le confiesa a Ramón Chao que, al iniciar una novela, traza “[...] una suerte de plan general que comprende planos de las casas, dibujos [...] de los lugares en que va a transcurrir la acción [...]”.³ Los espacios construidos son signos expresivos reveladores de procesos conformadores de la identidad cultural, su presencia en cualquier texto reviste un delicado tratamiento, y Carpentier fue, sin dudas, un maestro al tomarlos como temas de sus crónicas o cuando los describe en sus novelas.

Las características de la crónica como género propician para nuestro escritor una manera de socializar para mayorías algunas de sus consideraciones en estos ámbitos, que además buscan revelar la ciudad como guarda de tesoros que a veces sus propios habitantes desconocen. Con un estilo ameno que muestra en mucho su amor, las escribe, manifestando sus preocupaciones y recuerdos, sus sueños y valoraciones acerca de ese entramado de intercambios muros-hombre, señalizador de factores económicos, políticos, culturales, espirituales, huella siempre presente en su obra.

La Habana como ciudad aparece en varias de sus crónicas. Siempre ejerció en él especial fascinación, no sólo porque la amó desde su juventud, sino porque reclamaba ser vista en su verdadero sentido, apreciada en sus genuinas raíces, con visiones alejadas del eurocentrismo de manuales y academias, con ojos conocedores y amantes,

que hurgaran y descubrieran en sus esenciales mezclas, la autóctona originalidad de un arlequín arquitectónico que ostenta el encanto de sus rombos de colores y precisa ser valorado, teniendo en cuenta, en esa suerte de encabalgamientos recurrentes que alejan y acercan el espacio y el tiempo a velocidades insólitas, y que se constituyen en la forma y medida de su existencia.

Las cuatro crónicas a las que haremos referencia están recogidas en *Crónicas del regreso* y aparecen bajo el epígrafe “La Habana y sus alrededores”. Lo primero que se vislumbra es que manifiestan lo que pudiéramos denominar eje de la obra carpenteriana: la revelación de la cultura americana. En ellas se toma como punto focal la arquitectura de la ciudad, sin dejar de considerar la naturaleza, en este caso como marco fundacional, que entrega

mensajes de originalidad, novedad, transformación, con todas las implicaciones identitarias derivadas de este intercambio cultura-naturaleza.

Escritas entre 1940 y 1941, muestran el estado del contexto construido habanero y una mezcla del gusto y las nostalgias que le provoca su ciudad. Son los primeros años después de su estancia en Francia, y ya sabe que su obra será profundamente americana. Las crónicas descubren, además del mundo descriptivo de detalles arquitectónicos, la sujeción de estos a las circunstancias económicas, políticas y sociales, reflejadas, claro está, con su visión de artista. Así en “Descubrimiento de La Habana. Lo que fue el Teatro Chino” (1940), para referirse al barrio chino lo llama “ciudad amarilla”, y es que en él prima el sentido de que una ciudad no es sólo muros, sino todo un complejo conjunto de relaciones donde se desarrolla la vida del hombre que la habita y le da razón de ser.

La “ciudad amarilla” lo lleva al caerón de media esquina (forma constructiva muy usada a fin de aprovechar el espacio), lugar al que dirige sus pasos con sistematicidad, lo que evidencia con el empleo del adverbio “cada vez”, porque forma parte de la memoria que la identifica; pero es ya otro el significado de este edificio. Con nostalgia abre el recuerdo de lo que fue 15 años antes. Traza, entonces, en síntesis admirable, un paralelo entre la ciudad de antaño (1925, quizás) y la de 1940 partiendo del edificio del Teatro Chino, y muestra la arquitectura como una marca de identidad. Nos deja ver, a través de su estado constructivo y del cambio de su con-



tenido, ese complejo de relaciones señaladas líneas arriba.

Muy revelador es el uso de relaciones contrastivas que muestran un sinnúmero de asociaciones significativas, marcadas por el tiempo, a través del espacio urbano, tan cambiante y dependiente de la temporalidad humana, de su evolución-involución en lo económico, político, social y hasta espiritual.

El mundo de 1925 –momento histórico evocado– se revela en la expresión que alude a una ciudad amarilla rica, donde la presencia del factor económico remite a los años de relativa bonanza que vivió el país, posteriores a la Primera Guerra Mundial. El Teatro Chino es entonces un reflejo de esa realidad y se nos entrega como una admirable fábrica de ensueños marcados por la afluencia de representantes culturales de aquí (cubanos) y de allá (chinos residentes y artistas invitados), decorado con motivos asiáticos, pero en el que se señala el tiempo con un reloj de pared de numeración romana. Este es un teatro americano para representaciones asiáticas, al cual la existencia de la mezcla, la simbiosis de tradiciones y razas, de elementos caracterizadores de distintas culturas, así lo definen. El ruido del ferrocarril que ha irrumpido en el entramado urbano, se constituye en elemento turbador que enlaza violentamente un mundo legendario con la modernidad, una ciudad ávida de leyendas y tradiciones, de tranquilidad provinciana, con los imperativos técnicos de ciudades más cosmopolitas, que se superponen a su ya primigenia asimetría. El contraste no surge de repente, es un devenir anunciado en el

espacio con un responsable temporal. Roto el ayer se revela el hoy.

La evocación cultural que provoca este edificio se enfrenta a su nuevo significado. En 1940 la etapa de bonanza ha terminado. La Segunda Guerra Mundial tuvo, para Cuba, un significado bien diferente, otra vez son datos extraídos del inmueble los que iluminan estas aseveraciones. El teatro es de mala muerte, quiere decir que ya nuestra ciudad amarilla no es rica, y ha sufrido. La referencia al estado de la edificación alude de forma indirecta a la situación económica del país, las representaciones de compañías migratorias son un índice de la injerencia cultural, pero, además, del poco teatro que va cediendo terreno al cine, seña también de la superposición de lo legendario por la modernidad. Ha sufrido estragos en su fisonomía, no sólo por los trastornos económicos del país, sino por los cambios de uso, que muchas veces son consecuencias de los cambios económicos y de los imperativos sociales. Esta frase, “ha sufrido”, humaniza el tratamiento que a la arquitectura da Carpentier y es una marca recurrente esta metáfora que revela no sólo formas vacías, sino llenas de contenido cuyo responsable es el hombre.

La visión del cambio en la edificación y por ende en la ciudad, muestra la diferencia de épocas y las transformaciones económicas y espirituales de los hombres que la habitan, y por ello la arquitectura es memoria y olvido cuando se alteran los fines para los que fue creada.

En “El amor a la ciudad. La Habana, ciudad sin terminar”, Carpentier presenta una valoración del ambiente

constructivo de la ciudad en 1940. Nuevamente mira su ciudad, recuerda escenas pasadas y registra desde su memoria la presencia en ella de coleccionistas de postalitas en los soportales de la esquina de Zanja y Galiano. Es la visión del lugar (arquitectónicamente hablando) la que propicia las relaciones de enfrentamiento de un contexto histórico pasado “Allá por los años en que se inició la otra guerra europea [...]”, y el que vive. La unión está en los coleccionistas, en manos de quienes, a su juicio, ha estado siempre la ciudad: “Al deambular por esta Habana que amo más que cualquier otra ciudad en el mundo, me he preguntado muchas veces si sus destinos no han sido regidos siempre por unos fabulosos coleccionistas de casas, avenidas, muelles, parques y edificios públicos. Es decir: por hombres que temen ver terminado su placer al lograr una obra perfecta [...]”.⁴

La alusión a los problemas socio-políticos es evidente y remite al lector a las etapas de la república neocolonial, de ahí que su obra sea fuente inagotable para la investigación de la arquitectura. Las comparaciones analógicas entre los coleccionistas y los que rigen el destino del país se revelan como causas de las cualidades de un contexto presentado como un álbum de postales disímiles, una mezcla de estilos constructivos que responden a sueños de grandeza, civilización y modernidad, en convivencia con la miseria y el amorfismo de las edificaciones más humildes. ¿Qué diferencias existen en las construcciones de el ayer y hoy? Las mismas que en los demás ámbitos de la vida social y cultural. La superposición absurda, la amalgama sin tino,

criticable, pero a la vez simbióticamente reveladora de interconexiones y caracteres inscriptos tanto en los muros y columnas como en los sueños y aspiraciones espirituales de la vida que contienen.

La pregunta que formula el autor es el punto de partida para la interpretación que del entorno construido realiza, dejando entrever, ya desde este primer momento, su inconformidad con esta ciudad nueva en manos de “coleccionistas”. Presenta así su primera evaluación de imperfección: como postales son estas edificaciones, no existe una relación entre ellas, y se pregunta por qué, si los componentes del “sitio”⁵ son perfectos: “Porque todos los elementos de la perfección coexisten en La Habana: un malecón comparable únicamente con los de Niza y Río de Janeiro; un clima que propicia flores en todos los tiempos; un cielo que no cubre los pavimentos con lodos grises; una situación geográfica que pone decoración de mar, nubes o sol, al final de cada calle [...]”.⁶ Hay una contradicción entre esto y el “lugar”.⁷ “Y sin embargo... La Habana es la ciudad de lo inacabado, de lo cojo, de lo asimétrico, de lo abandonado [...]”.⁸

En esta afirmación valorativa se aprecia, además de la tristeza, la inconformidad ante un ambiente construido falto de cohesión y unidad estilística que responde a una cultura de postales y a la falta de originalidad y creatividad de los que rigen los destinos de la ciudad; señala, tomando como punto de partida las construcciones, el desinterés, la ignorancia de estos personajes, a los cuales sólo interesan “las grandes mangaderas”. Presenta el abandono a

través de los “solares yermos, donde se amontonan latas cada vez más seculares, desperdicios cada vez más diversos”, “terrenos abandonados en pleno centro de la capital”, “casas a medio construir”, y en cuanto a los viales “aceras hundidas” y el “bache”, que, tratado de criollísima manera, se convierte prácticamente en un elemento que nos identifica.

En cuanto al Capitolio, terminado en esa época, lo trata como un edificio falto de valor histórico. Las casas construidas a lo largo del Malecón, carentes de belleza, hechas en serie, con sus “[...] columnas compradas al por mayor y balaustradas a tanto el metro [...]”, aquí puede verse una referencia a la entrada del eclecticismo, estilo que llenó de falsos vaciados y de elementos contruidos en serie, una gran parte de las edificaciones cubanas de la época. También apunta la demolición de edificios de cierto valor histórico para emprender la construcción de parques de diversiones más rentables desde el punto de vista de la obtención de ganancias. Todo esto de forma asimétrica, sin observar ninguna regla o ley constructiva, dando riendas al crecimiento espontáneo y falto de urbanización característico de nuestro entorno construido. La Habana es ciudad atendida por coleccionistas que pegan en espacios vacíos, “[...] a capricho, edificios, calles y avenidas [...]”.⁹

En “Regla, la ciudad mágica”, dirige su mirada al repertorio religioso y de su ermita refiere: “Es una de las iglesias más lindas que se alcen en el perímetro capitalino [...]”.¹⁰ En la descripción que sigue se menciona una “cándida capilla”, y de significativa im-

portancia es este adjetivo que humaniza por su sentido (sin malicia ni doblez) a la construcción, pero que además nos muestra el perfil de ironía que revela el escritor en su afán de parodiar las valoraciones eurocentristas de nuestra arquitectura como copia y que crece a medida que avanza en la enumeración de códigos trasladados, aunque su valor se diferencia esencialmente de los del lugar donde se originaron.

La belleza de esta capilla no está en su interior, pues allí se encuentran las mayores semejanzas con los modelos europeos, sino en una perspectiva que relaciona el mundo que preside con las viejas fortalezas tan lejanas, que sus atalayas (torres para vigilar) se confunden con los tubos del órgano. En esa perspectiva distante queda claro que poco podrán cumplir su función de dar aviso. Todo este ambiente refleja un traslado de códigos europeos característicos de este repertorio en América, hasta que aparece la conjunción adversativa “pero” y con ella la actitud contrastiva provocadora de las diferencias de contextos, y al abrigo de un motivo arquitectónico,¹¹ se encuentra la señal de superposición cultural representada por un San Antón (“honesta figura de la iglesia española”) con un lechón (por cerdo para hacerlo más criollo) “[...] cuyo larguísimo hocico” –criollo hasta en la proporción— anda husmeando imaginarias semillas de palmiche [...]. ¡El cerdo se ríe...! [...]”.¹² Aquí la parodia llega a la irreverencia que caracteriza muchas veces lo criollo, y esta risa es como el preámbulo para iniciar el tránsito por contextos en los cuales se funden y refunden culturas y tradiciones porque “[...] la magia

comienza a sentar sus fueros detrás de la misma iglesia [...]”¹³

Es relevante cómo Carpentier da tratamiento al espacio ubicado detrás de la iglesia. Al amparo de aquella cándida capilla, tres altares aludirán a entrecruzamientos de tiempo-espacio a través de elementos arquitectónicos, culturales, étnicos, en un entramado mestizo de relaciones en las que afloran las fuentes nutricias de nuestra identidad como suma enriquecida de herencias y tradiciones. La evidente presencia de códigos —europeos y africanos en este caso— que revelan estos lugares es como *la resonancia del eco* tan aludido, extraordinaria metáfora que incluye repetición de matrices y distorsión de estas a medida que se produce un alejamiento espacio-temporal, amparo de un espíritu en el que aflora de manera inequívoca la voluntad de creación, de interpretación propia.

Dentro del contexto del repertorio religioso, tres altares diversos desarrollarán intensivamente marcas de sincretismo y originalidad en el ámbito religioso y constructivo, para lo cual el uso por el escritor de relaciones analógico-contrastivas iluminarán, además, relaciones de orden causal sobre todo de índole histórico-cultural:

1) A pocos metros del “[...] jardín colonial [...] que se extiende junto a la sacristía, se alza una casa donde se encierra otra imagen de la Virgen de Regla, tan suntuosa como la del templo [...]”¹⁴ La visión del escritor se desplaza hacia otro repertorio arquitectónico, en este caso el habitacional, y la semejanza dada por el altar, destaca, por un lado, la religiosidad del

pueblo, en este punto de vista espacial móvil emplea el eje arquitectónico vivienda-iglesia para diferenciar los contextos especiales que toma la religión, los matices, fluencias y flexibilidades del culto, pues en la casa, a diferencia de la iglesia hay otra imagen con “una barca ocupada por tripulantes indios” que “acepta promesas que se rechazan al lado”, en un altar no “del todo ortodoxo”.¹⁵

2) Un poco más lejano, hay otro altar que califica como extraordinario y señala como heterodoxo, sostenido por columnas salomónicas y adornado por ángeles barrocos, el cual muestra aún rasgos esenciales de raíces europeas, pero presenta a tres Juanes “de las más populares oraciones criollas” y manifiesta que: “Al pie de ese extraordinario altar [...] he podido escuchar los más admirables toques de tambores ‘batá’ que yo haya tenido el privilegio de conocer en largos años de andanzas por el folklore afrocubano [...]”¹⁶ Este altar está encerrado en una habitación y tiene además de la de Regla, una Virgen de la Caridad.

3) “A pocos metros de este, se halla otro altar dedicado a Santa Bárbara, diosa de la guerra [este epíteto la aleja de la santa católica], que los fieles adornan con [...] cuantos atributos bélicos o motivos en rojo —color ritual de Changó—, fue posible hallar [...]”¹⁷

Es obvia la intención de marcar a través de un elemento del repertorio religioso las diferencias. La movilidad dada por los términos ortodoxo, poco ortodoxo y heterodoxo, va delineando los matices, la convivencia diversa, la superposición y supervivencia en nuevas formas de las esencias. En esta parte de

la crónica, se observa cuán productivo ha sido el empleo en la descripción del principio de la reducción sinecdótica, pues ha logrado a partir de la parte revelar cualidades de todo el universo sincrético de la religiosidad cubana. Esta es una cualidad de su estilo que, tanto en crónicas como en novelas y relatos, revela su eficacia cognoscitiva.

Nuevamente, el punto de vista descriptivo de carácter móvil permite destacar la importancia de las distancias espaciales; el allá y el aquí, el adentro y el afuera son marcas también de distancias culturales y sociales, mientras más lejanas las “viejas fortalezas” con sus atalayas, construcciones de factura y proyección europeas, más fuerte es el sincretismo; no por casualidad la belleza de la ermita de Regla está en el mundo que le fue naciendo hacia afuera y hacia adentro del enlace entre razas, el sincretismo, la transculturación.

El templo de la Virgen de Regla preside y ampara el mundo mágico que comienza en su hornacina y se dirige hacia el corazón del pueblo que cobija bajo su capa, y va transformando los lugares y altares donde venera su imagen en una mezcla de esencias autóctonas, fruto del encuentro de las culturas madres que confluyeron en nuestro suelo. Así, a partir del edificio de la iglesia, Carpentier enfrenta una nueva dimensión cultural entre los significados y los sentidos, entre los significados culturalmente establecidos y los nuevos sentidos, que nacen cuando se integran a nuevos contextos, a nuevas situaciones de socialización que le dan significatividad vivencial para entregarnos una verdadera comunión

de caracteres identitarios. Es esta iglesia original, autóctona, de códigos constructivos representativos de estilos europeos, no ya tan puros (recuérdese la hornacina con su especial San Antón), el receptáculo que enlaza lo interno con lo externo para refundirse en el nacimiento de una cultura de raíces que se unen y aportan esencias diferentes.

La crónica “Misa del gallo en Santa María del Rosario”, nos mantiene en el repertorio religioso y nos presenta una iglesia, esta vez del tipo de las que han hecho afirmar que en la etapa colonial no existió una arquitectura latinoamericana. La hace ver tan parecida, en sus atributos constructivos, a ciertas iglesias vascongadas, que puede hacerlo olvidar que está en Cuba.

La describe como una vetusta iglesia con su altar mayor (acota que es una maravilla de la talla criolla y aquí manifiesta la presencia del hombre americano en estas construcciones y en la decoración de estos lugares sagrados), con columnas salomónicas, hojas de acanto, guirnalda barrocas, púlpito de madera labrada, santos de catadura española, su cúpula del ábside de vigas entrecruzadas, capiteles, coro; todo las asemeja: lo sobrio de la arquitectura exterior, el estallido de flores, aureolas, arabescos del altar, hasta la atmósfera de calma provinciana, crea una ilusión perfecta. Sin embargo, al contexto arquitectónico con tanto empaque europeo, se enfrenta el marcado por la presencia humana y la peculiar naturaleza nuestra, en este caso la parte descrita se revela mejor cuando se integra, ya por contraste, ya por analogía, ya por causalidad, a otras

partes. La descripción de la iglesia asume nuevas cualidades cuando se escucha un montuno entonado por un borracho que trae consigo la presencia de otros símbolos identitarios en las costumbres, y por la naturaleza, con la “vegetación tropical” que “invade sus techumbres estriadas de musgo” y “las palmas que cimbrean sobre el añoso tejado”, lo cual permite reinscribir la arquitectura en el contexto americano, no sólo en su aspecto técnico-constructivo, sino como entidad esencialmente cultural colmada de múltiples relaciones.

Y es que, para Carpentier, no puede separarse en arquitectura el espacio construido del resto de los espacios, ya sean tangibles o intangibles, ya sea natural, social, cultural, etcétera, pues la unión de los múltiples espacios da la verdadera dimensión cultural de la arquitectura, lo cual origina el lugar como un ente propio, por ser en sí la resultante de las mezclas, de las reinscripciones físicas y humanas, tal como señala Javier Suárez, al considerarlo como “[...] condición que adquiere el espacio cuando queda definido por la piel arquitectónica que limita [...] un receptáculo interior [...] y un espacio exterior donde esta piel, en tanto cosa construida, establece una relación con lo dado [...]”.¹⁸

Esta concepción se descubre en “El amor a la ciudad. La Habana, ciudad sin terminar”, cuando al referirse al Malecón habanero lo compara con los de Niza o Río de Janeiro, sin embargo, después que nos muestra una diferencia negativa, “[...] poblado de casas en épocas en que los constructores catalanes hacían estragos [...] con sus columnas

compradas al por mayor y balaustradas a tanto el metro [...]”,¹⁹ lo hace diferente, lo re-evalúa cuando señala que “[...] disfruta del adorno de puestas de sol únicas en el mundo [...]”.²⁰ La unidad de estas dos circunstancias hacen al Malecón habanero autóctono en su originalidad y es que “El gesto de fundación que implica la arquitectura adquiere la forma de un pacto de convivencia entre lo dado, el sitio y lo creado: la arquitectura, en virtud de lo cual se creará el lugar; por lo tanto más que ante la naturaleza, la arquitectura se presenta con la naturaleza [...]”.²¹

No indica lo anterior una renuncia o un ir en contra de la evidente presencia cultural que marca y define la realidad del continente, porque si bien estas crónicas anuncian la defensa del mundo americano como autóctono, presentan, además, la raigalidad de su cultura, mezcla de indio, europeo, negro, a cuyo centro principal concurren como fuentes nutricias raíces asiáticas, y de cuantas naciones constituyen el continente americano.

La lectura de estas crónicas mostró signos: la importancia del detalle para contornear la definición de una realidad mayor; la transición de afuera hacia adentro como camino al encuentro de una realidad sincrética; el hecho arquitectónico como propiciador de un encuentro cultural, y los quiebres que en el conjunto de códigos europeos son, junto a estos, suma de nuestra autoctonía y muestra del estilo de nuestras ciudades. Lo anterior unido al avistamiento de otras categorías: lo asimétrico, lo inconcluso, el tiempo y lo insólito, en ocasiones grotesco y humorísticamente tratado, pudieran to-



marse como herramientas primarias para entrar en el complejo conjunto de señales que conforman el tratamiento del espacio construido en la obra carpenteriana y cuya direccionalidad marcará siempre la defensa de la autoctonía, la raigalidad y la originalidad de la cultura latinoamericana.

Notas

¹ *Valoración múltiple de Alejo Carpentier*. La Habana: Casa de las Américas, 1977. p. 16.

² *Ibíd.*, p. 19.

³ Chao, Ramón. *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985. p. 9.

⁴ Carpentier, Alejo. *Crónicas del regreso*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1996. p. 29

⁵ Suárez, Javier. *Acerca de la esencia de la Arquitectura*. 2002. p. 99. 2002

⁶ Carpentier, A. *Op. cit.* (4). p. 29.

⁷ Suárez, Javier. *Op. cit.* (5).p. 99.

⁸ Carpentier, A. *Op. cit.* (4). p. 29.

⁹ *Ibíd.*, p. 32.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 34.

¹¹ *Idem.*

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Ibíd.*, pp. 34-35.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 35.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 36.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Suárez, Javier. *Op. cit.* (5).p. 99.

¹⁹ Carpentier, A. *Op. cit.* (4). p. 30.

²⁰ *Ibíd.*, p. 30.

²¹ Suárez, Javier. *Op. cit.* (5).p. 99.

